

Giacometti dans *Opium* La neige de Cocteau

André Lamarre

Volume 29, numéro 2, automne 1993

Lectures singulières

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035909ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035909ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamarre, A. (1993). Giacometti dans *Opium* : la neige de Cocteau. *Études françaises*, 29(2), 65–81. <https://doi.org/10.7202/035909ar>

Giacometti dans *Opium*

La neige de Cocteau

ANDRÉ LAMARRE

À Robert Lepage

Une Française, apercevant Alberto Giacometti à une terrasse de café, se précipite vers lui : « Jean ! vous ici ? » Elle l'avait pris pour Jean Cocteau (sur une vague ressemblance de chevelure). Les dénégations d'Alberto ne la détrompèrent pas. Jean Starobinski, « À Genève avec Giacometti (1943-1945) »

Que le premier écrivain français à insérer une allusion à Giacometti dans un volume soit Jean Cocteau, voilà qui peut étonner. L'image terrienne et ténébreuse qu'on s'est faite du sculpteur semble incompatible avec le monde aérien et transparent de l'auteur d'*Opéra*. Pourtant, cette rencontre n'a rien d'improbable, elle met en œuvre l'ensemble du processus de lecture esthétique de Cocteau et elle éclaire d'un jour passionnant les commencements du travail artistique d'Alberto Giacometti.

C'est vers la fin d'*Opium*, publié en 1930, qu'en bas de page se greffe une note que l'on peut vraisemblablement dater de 1929 :

Je connais de Giacometti des sculptures si solides, si légères, qu'on dirait de la neige gardant les empreintes d'un oiseau¹.

1. Jean Cocteau, *Opium*, Stock, 1930, p.225. Toutes les citations d'*Opium* renvoient à cette édition.

Pour interpréter cette irruption inattendue du nom de Giacometti à l'intérieur du « Journal d'une désintoxication », il faut comprendre comment fonctionne ce curieux ouvrage qu'est *Opium*. Cependant, en premier lieu, une simple situation historique permettra d'expliquer le croisement de deux esthétiques qui, à cette époque, n'étaient pas si éloignées l'une de l'autre.

À PROPOS DE SCULPTURES PLATES

En 1929, Cocteau travaille depuis quelques années à se délivrer de l'esthétique « moderniste », qu'il avait d'abord suivie à la trace et lui-même mise en pratique. Sous le double signe d'Apollinaire et de Picasso, son œuvre littéraire avait pris son envol, s'était concrétisée dans une poésie que l'on a associée au cubisme : celle du *Cap de Bonne-Espérance* (1916-1919) et celle, plus explicite à cause de son destinataire, de l'*Ode à Picasso* (1919). La page y est conçue comme un espace de composition et la disposition des lignes fragmentées rappelle autant la poésie « spatiale » et les poèmes-conversations d'Apollinaire que les collages et les toiles cubistes.

Cette recherche poétique et plastique — le terme de « poésie plastique » s'appliquant alors autant aux productions des peintres qu'à celles des poètes — démontre chez Cocteau une pratique avertie de la poésie contemporaine ainsi qu'une fréquentation assidue des milieux artistiques d'avant-garde. Il n'est donc pas étonnant que Cocteau ait eu connaissance des œuvres exposées par Giacometti à la galerie Jeanne Bucher, fin mai-début juin 1929. Si l'on sait, de plus, que les mécènes Charles et Marie-Laure de Noailles, qui accueillaient le poète dans leur cercle d'amis, y ont acheté une *Tête qui regarde*, on ne peut douter du fait que Cocteau ait vu cette sculpture, et probablement la seconde qui l'accompagnait, un *Personnage* dont l'identification reste incertaine². Or, cette participation à

La première rédaction d'*Opium* s'est faite à la clinique de Saint-Cloud, de décembre 1928 à avril 1929, ainsi qu'il est indiqué dès le début du livre. La dernière page précise que l'ouvrage contient des notes de 1929 et de 1930. Or, les notes de 1930 sont datées et souvent intégrées au corps du texte, ayant été « ajoutées sur les épreuves ». Celle sur Giacometti ne l'est pas : elle a dû être greffée lors d'une relecture du manuscrit, en 1929, de même qu'un certain nombre d'autres notes, toutes appelées par des étoiles.

2. Cocteau est un habitué de la galerie Jeanne Bucher. Ayant quitté la clinique de Saint-Cloud en avril, l'exposition se tenant jusqu'au début juin, il est probable qu'il se soit rendu à la galerie et ait vu les deux pièces, et qu'il ait rédigé sa note au cours de l'été ou de l'automne. Il a pu aussi voir ou revoir la *Tête qui regarde* chez les Noailles, qu'il a visités en juillet 1929 (Francis Steegmuller, *Cocteau*, Buchet/Chastel, 1973, p. 296). Rappelons que Cocteau avait

une exposition chez Jeanne Bucher atteste l'entrée du sculpteur sur le marché de l'art : les deux pièces exposées sont vendues. De même, la note d'*Opium*, qui paraît un an plus tard, constitue la première inclusion dans un livre d'une transposition littéraire du travail plastique de Giacometti et coïncide avec les premières réceptions critiques ayant quelque ampleur, dont celle de Michel Leiris, publiée en septembre 1929 dans la revue *Documents*.

À cette époque, après avoir effectué diverses recherches plastiques, Giacometti a expérimenté, lui aussi, la rhétorique cubiste. Dans la foulée d'Henri Laurens et de Lipchitz, entre autres, il crée des œuvres aux volumes simplifiés et à la composition éclatée. S'éloignant de la radicalité cubiste, mais maintenant une stylisation à la limite de la figuration, Giacometti invente les « sculptures plates » de 1927-1929, qui constituent sans aucun doute un apport original à l'histoire de la sculpture. Dépassant l'esthétique cubiste et affirmant un style personnel, ces œuvres retiennent l'attention de Cocteau. Peut-on démontrer que c'est à la *Tête qui regarde* que l'auteur d'*Opium* fait tout particulièrement référence ?

exposé quelques pièces en 1926, sous le titre *Poésie plastique — Objets, Dessins*, et qu'une tête avait aussi été « achetée par le vicomte et par la vicomtesse de Noailles. Ils l'ont mise dans une sorte de cage de verre, dans leur maison de campagne » (Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, UGE, « Bibliothèque 10/18 », n° 265, 1965, p. 74). Mêmes acheteurs : le plâtre de Giacometti a-t-il été mis en cage ?

Quant au *personnage* exposé, Vladimir Vogelsang (*Alberto Giacometti*, catalogue de la Nationalgalerie de Berlin, 1988, p. 18) affirme qu'il s'agit probablement de la pièce maintenant titrée *Homme*.

Cependant, un certain flottement demeure : plusieurs auteurs, plusieurs catalogues ou monographies continuent d'indiquer 1928 pour l'exposition de ces deux œuvres. Si l'exposition a bien eu lieu du 24 mai au 8 juin 1929, lors de l'exposition de Massimo Campigli, ami italien de Giacometti, nulle part il n'est fait mention de Giacometti comme exposant. Il a dû céder aux pressions de ses amis pour laisser deux minces plaques de plâtre sortir de son atelier.

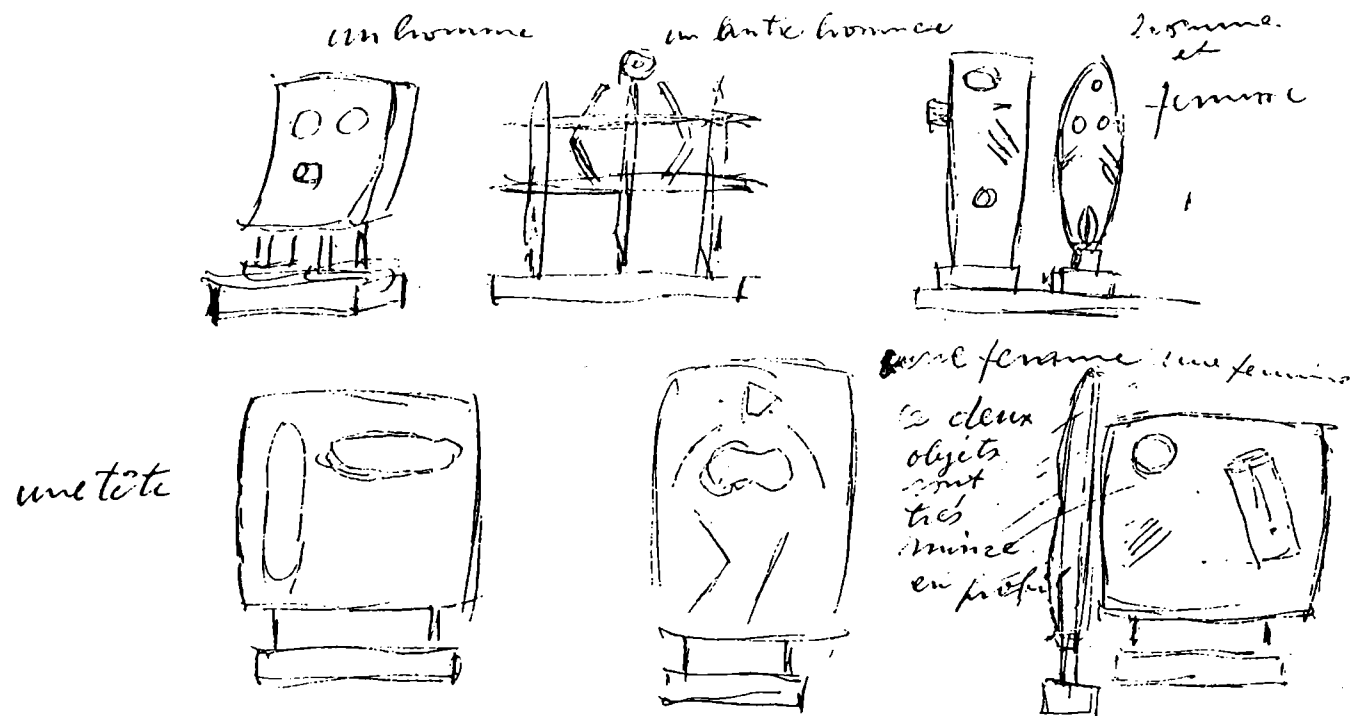
C'est le cahier de signatures qui consolide notre hypothèse : il comporte, pour cette période, la signature d'un « Giacometti » (seule apparition de son nom dans ce cahier), celle de « Pierre Colle » (son futur galériste, qui lui offrira sa première exposition solo en 1932), celle de « Zervos » (Christian Zervos, critique aux *Cahiers d'Art*, qui sera le premier critique de profession à écrire sur Giacometti : en 1929 et 1932), enfin celle du « Vte de Noailles » (acheteur d'une des pièces) [consultation janvier 1992]. Tout concorde. Cette conclusion d'une exposition en 1929 et non 1928 recoupe les affirmations de James Lord (James Lord, *Giacometti, A Biography*, New York, Farrar Strauss Giroux, 1985, p. 105), celles de Vladimir Vogelsang, ainsi que les analyses de Michael Brenson, telles que rapportées dans le catalogue de la Smithsonian Institution (*Alberto Giacometti, 1901-1966*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1988, pp. 55 et 82).

UNE LECTURE MÉTAPHORIQUE

Il s'agit d'une mince plaque blanche, faisant corps avec le socle qui la supporte, presque aussi large qu'elle. Elle est creusée de deux cannelures évasées, l'une à gauche, longue et verticale, l'autre en haut, horizontale et plus courte. Si ce n'était du titre, l'extrême stylisation de l'objet n'évoquerait aucune figure, paraîtrait abstraite. Grâce à lui, on peut interpréter la rainure horizontale comme un œil — ou un regard — et la rainure verticale comme traçant un profil simplifié, amalgamant nez et bouche. Puisqu'en 1929 la pièce exposée fut simplement nommée *Tête*, la lecture figurative complète (*qui regarde*) est rétrospective. La nécessité de produire une telle description témoigne du fait que la note de Cocteau ne fait preuve d'aucune précision et évacue la représentation humaine. Le seul lien évident avec les œuvres vues reste la métaphore de la neige qui transpose sans originalité la réalité matérielle des pièces : il s'agit de plâtres³.

Cependant, le *Personnage* exposé chez Jeanne Bucher pourrait bien être un autre plâtre, également daté de 1928, maintenant intitulé *Femme*. Cette fois, la plaque blanche est marquée d'un creux circulaire en haut à gauche, pouvant évoquer la sphère lunaire surplombant un paysage. Dans un registre anthropomorphique, il pourrait s'agir d'un œil, ou d'une tête entière. C'est toutefois à droite et vers le bas que l'attention est attirée, par une forme gravée, faite de trois lignes approximativement parallèles et verticales, reliées par une quatrième qui leur est perpendiculaire et les chapeaute en quelque sorte. Le dessin ainsi produit pourrait être celui d'une fourche sans manche ou de l'empreinte laissée par la patte de quelque animal (cette version en plâtre est marquée de nombreuses griffures pouvant être attribuées à un mammifère ou à un volatile). Comme dans le cas de la *Tête qui regarde*, la note de Cocteau (si elle se rapporte aussi à cette *Femme*), faisant fi du titre, refuse la figuration que ce dernier suggère : ni tête avec regard ni corps d'un personnage, la plaque se réduit — dans un premier temps — à une œuvre abstraite, où l'auteur d'*Opium* projette son interprétation. Si celle-ci demeure figurative, elle n'est pas anthropomorphique. Ce que Cocteau voit, c'est une matière (la neige), un acte (conservation de l'empreinte) et la trace d'un animal (l'oiseau).

3. Tous les auteurs s'entendent sur ce fait. Les photographies du numéro 4 de la revue *Documents* de septembre 1929 ne montrent que des plâtres. Serait-ce leur vente sous forme de plâtres, leur succès inespéré, voire incompréhensible, qui aurait décidé Giacometti à en produire les versions de marbre (1929, 1930) ?



Fragment d'une lettre de 1947 adressée à Pierre Matisse
par Alberto Giacometti. Tiré de *Alberto Giacometti* de Reinhold Hohl,
Lausanne, Clairefontaine, 1971, p. 247.

Une autre hypothèse consisterait à identifier le *Personnage* exposé comme étant un *Homme* de la même époque. Il s'apparente formellement à la *Tête qui regarde*, puisqu'il comporte plusieurs cannelures comparables, reproduisant les grandes lignes du corps masculin : une verticale pour les jambes (ou le sexe, ou simplement pour indiquer la stature verticale), une horizontale pour la taille, deux verticales parallèles pour les bras (ou les côtés du buste), enfin, une courte diagonale pour la tête penchée (ou l'attitude, ou le regard). La description rétrospective des pièces de cette époque, donnée par Giacometti lui-même, révèle une intention de figuration globale, soumise à un irrésistible processus de stylisation, voire d'abstraction : « Ce que réellement je sentais, ça se réduisait à une plaque posée d'une certaine manière dans l'espace, et où il y avait tout juste deux creux, qui étaient si l'on veut le côté vertical et horizontal que l'on retrouve dans toute figure⁴. » Formulée à propos de la *Tête qui regarde* (qui comporte « deux creux »), cette conception structurale de la figure (au sens de personnage, plutôt que de visage) montre à quel point le titre semble surajouté. Il est probable qu'il fut « trouvé » par quelqu'un d'autre que l'artiste (« mettez les titres que vous trouvez le mieux⁵ », écrit Giacometti à Pierre Matisse, en 1950).

Si l'on imagine les empreintes évoquées par Cocteau comme des creux laissés par le corps entier de l'oiseau, la pièce commentée serait plutôt la *Tête qui regarde*. Si l'on pense à des empreintes plus formelles, c'est-à-dire des traces laissées par la patte du volatile, la sculpture visée serait alors ce personnage plus tard titré *Femme*. Dernière possibilité : Cocteau a vu plusieurs pièces et, sans s'attacher à une seule, sa note décrit de façon générale le processus de l'empreinte et de sa conservation, ainsi que le pluriel (« Je connais [...] des sculptures ») l'atteste. Puisqu'il s'agit des versions en plâtre, chacune, marquée de multiples éraflures dues au travail de la matière, peut sembler porteuse des griffures d'un volatile.

L'OISEAU À LA TRACE

Cependant, second étonnement : les premières métaphores utilisées pour décrire les œuvres de Giacometti ne semblent pas convenir à l'image typée qui en sera donnée

4. Alberto Giacometti, « Entretien avec Georges Charbonnier » [1951], dans *Écrits*, Hermann, 1990, p. 243.

5. Alberto Giacometti, « Lettre à Pierre Matisse » [1950], dans *Écrits*, p. 52.

ultérieurement. Ni la légèreté de l'oiseau, ni la sensibilité (au sens photographique du mot) de la neige ne peuvent facilement s'associer aux figures de bronze, grêles et pétrifiées, ancrées dans le sol, associées au nom de Giacometti. Ces métaphores de la neige, de l'empreinte et de l'oiseau ne peuvent être lues ensemble que comme un équivalent poétique de la matière travaillée⁶. La critique d'art de Cocteau fonctionne ainsi : elliptique, allusive, évocatrice, métaphorique, elle s'inclut justement en 1932 sous le titre d'*Essai de critique indirecte*.

Loin du travail explicatif, descriptif ou analytique, Cocteau puise dans son propre univers symbolique afin de forger cette écriture. Dans les trois lignes consacrées à Giacometti, remarquons d'abord la présence de l'oiseau. Liée au thème du vol, toute une mythologie de l'ange et de l'oiseau traverse l'œuvre de Cocteau, constituant une réserve centrale, polymorphe, polysémique, de thèmes, de personnages, de récits. Elle semble culminer dans une situation décisive : l'auteur de *Jean l'Oiseleur*, plutôt que de se figurer lui-même comme volatile ou en vol, se pose comme chasseur, traquant constamment toute trace d'être ailé, oiseau, ange ou phénix, tous messagers de l'inconnu. Le poète énonce cette attitude dans *Opéra* (1927), où il met en scène sa tâche de devin, recueillant et scrutant la « langue des oiseaux », puis la transcrivant à son tour. On peut ainsi associer la trace de l'oiseau au geste créateur : la force de Giacometti aurait été, dite par Cocteau, à la fois de capter et de conserver cette marque.

Quelle matière pourra fixer cette trace ? La neige, souvent privilégiée par Cocteau. Dans le monde des statues, la neige, matière mutante, se situe entre deux processus contraires de pétrification et de volatilisation. D'une part, la statue menace de s'effriter, tout comme la neige. D'autre part, le processus inverse passionne davantage Cocteau : de la neige au marbre, il n'y a qu'un pas. « La neige est vite marbre aux mains prédestinées » : Cocteau appliquait ce vers à Picasso,

6. À part Michel Leiris en 1929, un seul texte critique, semble-t-il, fait écho aux métaphores de Cocteau, bien que le sable soit alors préféré à la neige : « reliefs minces aux harmonieuses proportions, tendus et lisses comme des plages sous le vent, porteurs d'empreintes légères grâce auxquelles on identifie une tête, un homme, une femme » (Raoul-Jean Moulin, *Giacometti, Sculptures*, Hazan, « Petite Encyclopédie de l'art », n° 62, 1964, n.p.). Remarquons la présence d'une structure semblable à celle de la phrase de Cocteau : deux adjectifs (tendus et lisses) suivis d'une comparaison et de la métaphore de l'empreinte. Alors que Cocteau se coupe de la figuration anthropomorphique, le recours à la description métaphorique conduit Moulin à retrouver la figure suggérée par le titre. Mais, en 1964, les pièces en question ont déjà été suffisamment commentées, entre autres, par l'artiste lui-même.

dans un texte de 1923⁷. Encore là, il s'agit du geste créateur, conçu comme un geste pétrificateur.

Cependant, cette neige pétrifiée importe ici non seulement comme matérialisation de l'imaginaire, mais aussi, plus précisément, à cause de son pouvoir de conservation des marques. On voit que l'acte de l'empreinte opère la conjonction entre le thème de l'oiseau qu'on tente d'oiseler et celui de la neige qui recevra et retiendra sa trace.

Évitant toute lecture figurative ou anthropomorphique, à l'opposé de celle que proposent les titres, Cocteau a lu la sculpture comme un bloc abstrait, une matière marquée, métaphore pétrifiée du geste créateur, qu'il a traduite en son langage poétique par la rencontre des thèmes de l'oiseau, de la neige et de l'empreinte.

LE LIVRE DES RETOURS

Comment interpréter cette lecture, qui n'occupe que l'espace d'une note à l'intérieur d'un livre où Giacometti aurait bien pu ne pas figurer? Cette irruption secondaire tient au caractère particulier de ce livre étrange qu'est *Opium*. Le «Journal d'une désintoxication» se présente comme un recueil de notes non datées (accompagnées de dessins) énonçant des pensées, des confidences, des anecdotes, des souvenirs. Les réflexions sur l'opium, son usage, ses effets et son abandon progressif, occupent évidemment la majeure partie du livre. Divers autres thèmes s'y entrelacent, non sans logique: ils apparaissent souvent par séries. En effet, bien qu'aucune division ne découpe formellement le journal, une certaine progression structure de manière souterraine l'accumulation des notes. Accompagnant le processus de désintoxication, de l'énoncé du projet d'écriture à la guérison (temporaire), puis à la sortie de la clinique, le texte déplie une avancée narrative fragmentée, que Cocteau présente comme «les étapes du passage».

Le mot-clé de ce livre est «retour». L'auteur y consigne lucidement, à la fois avec satisfaction et nostalgie, dirait-on, chacune des phases de sa réintégration de la vie «normale». Après le retour de la sensualité, celui du pouvoir communicatif est capital, puisque l'usage de la drogue avait rendu l'opiomane littérairement stérile. Livre des multiples retours, certes, *Opium* constitue avant tout le journal du retour à l'écriture: par sa rédaction même, par ses commentaires

7. Jean Cocteau, «Picasso» [1923], repris dans *Poésie critique I*, Gallimard, 1959, p. 108. Il s'agit d'un vers du poème «À force de plaisirs...», extrait de *Vocabulaire* [1922].

rétrospectifs sur les œuvres passées et récentes de Cocteau (dont *Orphée*, *Opéra*), par ses notes de lecture, enfin par les projets d'écriture qu'il énonce et prépare. La rédaction frénétique des *Enfants terribles*, complétée (« en 17 jours », écrit-il) à la clinique même, constituera une preuve indéniable de la résurgence du pouvoir créateur.

Le retour de la mémoire déclenche les souvenirs sur Proust, qui s'enchaînent à des souvenirs d'enfance, faisant écho à ce récit que Cocteau vient d'achever et opérant un approfondissement subit du ton général d'*Opium*, qui se prolonge par le retour des rêves et le célèbre aveu du rêve du père-perroquet, auquel les biographes de Cocteau n'ont pas manqué de réserver une place de choix⁸.

Or, tout juste avant le retour des rêves se situe l'événement qu'on peut appeler le retour des volatiles. « J'avais oublié le matin, les oiseaux », écrit le désintoxiqué, au début d'un fragment où il se permet diverses performances poétiques et des calembours. C'est immédiatement après l'aveu du rêve récurrent que reprend la série de fragments sur les oiseaux, dont la note sur Giacometti constitue le point culminant.

Or, les oiseaux sont des créateurs : Ucello (que son surnom associe directement à cette thématique), Corot (dont un tableau semble « peint par un oiseau »), Apollinaire enfin, écrivant à Cocteau : « L'oiseau chante avec ses doigts ». Suit aussitôt la citation de plusieurs lignes de *Locus Solus* évoquant la matérialisation du rêve d'un dormeur, où une boule aérienne « marquait sur le sol une ombre légère enveloppant un oiseau mort »⁹.

8. « Georges Cocteau aussi s'effaça, au point que les souvenirs de son fils ne le mentionnent guère plus que dans ce rêve. Là il revient, un an après sa mort, sous forme d'oiseau phallique, pauvre perroquet que l'on devine être lui, cacatoès dont le nom s'apparente au sien » (Francis Steegmuller, *Cocteau*, p. 17).

9. Voici l'extrait cité : « Une fumée ténue, enfantée par le cerveau du dormeur montrait, en manière de rêve, onze jeunes gens se courbant à demi sous l'empire d'une frayeur inspirée par certaine boule aérienne presque diaphane qui, semblant servir de but à l'essor dominateur d'une blanche colombe, marquait sur le sol une ombre légère enveloppant un oiseau mort » (Raymond Roussel, *Locus Solus* [1914], Gallimard/Pauvert, « Folio », n° 550, 1963-1965, p. 32).

Cette description énigmatique est développée (et élucidée ?) dans *Locus Solus* par le *Conte de la Boule d'Eau*, quelques pages plus loin. Le rêve raconté évoque « une neigeuse colombe [qui] s'élançait ». Marque + légèreté + oiseau + neige : la formule poétique de Cocteau à propos de Giacometti est déjà dans *Locus Solus* ! De plus, ce livre comporte le personnage d'un sculpteur dont la méthode de sculpture négative est décrite et associée à la neige : « cette cire nocturne, dont le neigeux mouchetage rare sur fond noir l'avait irrésistiblement incité à sculpter avec traits le négatif exact du dessin justement très blanc qui le guidait. » Il ne manquait que l'empreinte. On croit rêver : *Giacometti par Roussel par Cocteau* ?

Prolongeant les souvenirs de Proust, les allusions à Raymond Roussel et à ses livres se sont multipliées dans *Opium*, à la suite des passages relatifs à l'enfance. Cocteau déclare prendre « ces notes sur Roussel comme une preuve du retour progressif à une certaine communauté réduite ». Il s'agit évidemment de cette confrérie secrète des écrivains, des poètes, à laquelle Cocteau s'est constamment référé. La désintoxication coïncide avec une réaffirmation de l'appartenance de l'opiomane à la chaîne des écrivains (« similitude entre Roussel et Proust », dette envers Gide qui lui a fait connaître Roussel) et avec son retour prochain sur la « scène du livre ». Il s'agit d'une affinité plus que littéraire, puisque Roussel vit sur le même étage, pensionnaire de la même clinique¹⁰.

Quant à la citation de *Locus Solus*, s'il est évident que c'est la présence de l'oiseau qui en justifie le choix, son intrusion dans le texte n'en demeure pas moins énigmatique. Retenons de ce bloc en italique l'image d'un être aérien qui projette une trace sur le sol, associée au corps d'un oiseau. C'est alors que se greffe la note sur Giacometti, comme un développement ultime de la série de fragments axés sur l'oiseau.

Quelle est la fonction de cette greffe ? À travers la célébration tapageuse des oiseaux et des artistes, Cocteau semble multiplier les techniques afin de réaffirmer son appartenance. « Le fumeur s'observe à vol d'oiseau », mais il s'agit maintenant de tenter un retour en force dans la confrérie des volatiles, dans le corps de l'animal aérien, au cœur du geste créateur, de la trace ailée. La note sur Giacometti vient alors atténuer la frayeur du rêve de *Locus Solus* et l'effet négatif provoqué par cet enveloppement d'un oiseau mort. Cocteau insiste et clôt son énumération d'oiseaux par la célébration de l'art de Giacometti qui sait capter et conserver les empreintes de l'oiseau dans la matière.

Quelques pages plus loin, à l'aide des mêmes données métaphoriques, Cocteau mettra en doute toute biographie, voire toute autobiographie : « Les dates se chevauchent, les années s'embrouillent. La neige fond, les pieds volent ; il ne reste pas d'empreintes. » Ce passage, écrit à la clinique, et placé plus loin dans le livre, relance un partage auquel Cocteau tiendra toute sa vie : les traces créatrices l'emportent, et de beaucoup, sur les marques biographiques ; ces dernières, malgré la permanence ou le retour du souvenir, s'effacent, tandis que le geste artistique matérialise, pétrifie la trace. L'impossible écriture de la vie laisse place à une écriture de soi. Pourtant, *Opium* est la première livraison d'une longue

10. Francis Steegmuller, *Cocteau*, p. 289.

série de textes explicitement autobiographiques, dont la publication n'est pas encore terminée : notes, souvenirs, correspondance, journaux intimes. C'est dire toute l'ambiguïté du traçage de soi effectué par Cocteau, déniait le projet autobiographique au moment même où il s'y livre.

Utilisant les mêmes termes (neige, vol, empreinte), la greffe sur Giacometti, surajoutée, manifeste la puissance et confirme le retour de l'acte artistique, oiseau naguère gelé dans l'ombre de l'opium, tel cet oiseau mort de la citation de Roussel.

BOULE DE NEIGE

*Ces coups de poing durs des boules de neige,
Que donne la beauté vile au cœur en passant.
Le Camarade*

Ce retour du pouvoir créateur correspond à une importante transition dans l'œuvre de Cocteau. Renouant avec les thèmes du vol, de la pétrification et de la neige, *Opium* se termine par des réflexions sur la fameuse boule de neige de Dargelos, épisode capital des *Enfants terribles*, publié dès la sortie de clinique, en 1929. Quant à la dernière pièce du « Journal d'une désintoxication », c'est un poème — signe du retour de l'écriture poétique — qui sera aussi récité dans *le Sang d'un poète*, film dont la réalisation sera complétée en 1930. Ce poème, « Le Camarade », reprend la scène de Dargelos : « Ce coup de poing de marbre était boule de neige ». Doublant le retour à la créativité, le titre rappelle que le désintoxiqué avait pour confrère de clinique un écrivain et qu'il aspire à se retrouver parmi ses *camarades* d'écriture (et de vie).

On voit que l'expérience de la désintoxication coïncide avec la concentration de l'œuvre autour d'une scène et d'un personnage (Dargelos et sa boule de neige), traduite dans un nœud thématique associant vol et pétrification, neige et marbre. Déjà évoquée dans *le Livre blanc* (1928), cette figure apparaîtra dans presque toutes les productions de Cocteau de ces années-là : un récit (*les Enfants terribles*), un poème (« Le Camarade »), un film (*le Sang d'un poète*), un journal (*Opium*). Que Giacometti y soit associé peut paraître fortuit, mais l'émotion éprouvée par Cocteau devant les sculptures plates, ainsi que le langage utilisé pour la dire, peuvent se comprendre à la lumière de cette conjoncture fantasmatique et textuelle. Pourquoi ajouter une note à un texte qui n'est lui-même qu'un système de notes interminable, auquel de nouveaux fragments peuvent sans cesse se greffer, au sortir d'une expérience douloureuse, à la relecture du manuscrit, sur les

épreuves mêmes, pourquoi jeter cette note sur la connaissance de Giacometti, sinon pour attester, aussitôt ressenti, un choc secret?

SCULPTER LA PHRASE

Le retour à l'écoute des oiseaux, essentiel pour Cocteau, se traduit aussi par une pratique de leur langue ailée. La phrase constitue un équivalent poétique de l'objet, mais ne se limite pas au seul niveau thématique. L'énonciation elle-même reproduit le geste de l'oiseau. Ainsi la double incise centrale (« si solides, si légères, qu'on dirait ») effectue-t-elle syntaxiquement, au cœur des deux membres relativement égaux de la phrase, l'opération de marque qu'elle décrit. Les trois syllabes de l'incise gravent, à deux reprises (« si solides, si légères ») le marbre régulier de la phrase, cette plaque de deux ou trois lignes, allègent sa dureté et conservent, au creux de la note, le souvenir inscrit de la légèreté de l'oiseau — et du geste sculptural.

Creusons. Cet investissement se déploie jusqu'aux jeux sonores. L'écriture d'oiseau développée dans *Opéra* est devenue la marque du poète. Dans *Opium*, n'en retenons comme preuve que le retour du phonème « o » dans les titres d'œuvres (*Opéra*, *Orphée*, *Opium*), les noms de peintre (Corot, Chirico, Picasso, Ucello) et d'écrivains (Rimbaud, Hugo). On devine que cette série où plusieurs noms d'artistes et d'écrivains se terminent en « o » permet à l'auteur de s'y inclure implicitement, devenu membre de la « communauté réduite », les signifiants de son nom propre motivant, comme en supplément, son appartenance à la confrérie. *Opium* compose donc, entre autres chaînes sonores, une symphonie en « o ».

Or, le thème de l'oiseau s'associe doublement à cette série, puisque le nom du volatile s'ouvre par un « o » graphique et se clôt par un « o » sonore : OisEAU. (Francis Ponge, en 1938, décompose ainsi le mot : « Et *oi* et *eau* de chaque côté de l'*s*¹¹ »). Constatons que ces deux éléments se retrouvent, *parallèlement*, dans le nom propre du poète : cOCTEAU. Cette coïncidence matérielle décuple l'importance du thème aérien et ailé pour l'auteur d'*Opéra*. Le chant des oiseaux sera aussi le chant du nom.

Or, la phrase sur Giacometti commence par « Je » et se termine par « oiseau » (la citation de Corot, à la page précédente,

11. Francis Ponge, « Notes prises pour un oiseau » [1938], dans *la Rage de l'expression* [1952], Poésie/Gallimard, 1976, p. 31.

est construite exactement selon la même structure¹²). Cette équivalence je-oiseau, parallèle au nom de JEan cOctEAU, ouvre la note à une lecture anagrammatique, où l'auteur aurait joué et disséminé son nom.

Notons d'abord la présence d'une série en «j» qui associe à la fois les noms propres (le J de Jean, le G de Giacometti) et les thèmes centraux de l'énoncé poétique (léGères, neiGe). Ainsi, sourdement, le «poète critique» et l'artiste sculpteur se trouvent à la fois associés et confrontés. Poussant plus avant, on peut remarquer que tous les sons du nom de l'auteur s'y retrouvent, dispersés dans les trois lignes consacrées à Giacometti. Lisons-les, si l'on veut, dans l'ordre : «Je CONnaiss [...] QU'on dirait [...] les empreinTes d'un oisEAU». Relisons les premiers mots, où le nom du sculpteur complète l'écho du nom du poète. «Je CONnaiss de GiaCOMeTTi « : COCOT, COCTO. Comment ne pas songer à la rime qui existe — mais dont *Opium* ne fait pas mention — entre le prénom du sculpteur et le nom du poète : Alberto, Cocteau¹³?

Nul doute, dès lors, que la critique créatrice de Cocteau ne constitue davantage un investissement personnel, ici matérialisé par l'injection du je, la dissémination du nom dans le texte critique opérant une sorte d'inscription cryptée du critique sous le commentaire consacré à l'artiste. Face aux pièces gravées de Giacometti, Cocteau a désiré s'inscrire dans le marbre de la phrase, par une opération analogue au geste plastique.

Se refaire un nom sur la scène littéraire, n'est-ce pas la première tâche échue à un Cocteau sortant de clinique, afin, écrit-il plus loin dans *Opium*, de «permettre à notre œuvre de débiter avec un nom»? Cette œuvre du nom, cette mise en œuvre, cette théâtralisation du nom, Cocteau ne cesse de la pratiquer, jusqu'au creux de la syntaxe et de la matière sonore.

Lorsque Genet, en 1950, publie son hommage à Cocteau, il retrouve les mêmes attributs (légèreté, dureté), les mêmes métaphores, le même processus :

12. Citation de Camille Corot : «J'ai trouvé ce matin un plaisir extrême à revoir un petit tableau de moi. Il n'y avait rien là-dessus, mais c'était charmant et comme peint par un oiseau.» (Je, oiseau)

13. À qui mettrait en doute la légitimité de tels jeux, nous pouvons évidemment opposer ceux que le coq Cocteau a effectués lui-même avec les sons de son nom. Avec les lettres, aussi : «— Le commissaire : "Coc..." — La tête d'Orphée : "C.O.C.T.E.A.U. Cocteau"» (Jean Cocteau, *Orphée*, Stock, 1927, p. 114). Cependant, nous pouvons aussi découvrir avec surprise que d'autres ont joué avec les lettres de son nom : un des «Sonnets dénaturés» [1916] de Blaise Cendrars s'intitule «OpOetic», constituant une symphonie en «O» (tous les «o» du texte sont en majuscules), est dédié «à Jean COctO» ! (Blaise Cendrars, *Du monde entier*, Poésie, Gallimard, 1967, p. 118).

Légèreté, grâce, élégance, sont des qualités qui refusent la paresse et la veulerie, mais que seraient-elles si elles ne s'appliquaient à la plus dure des matières? Mais à l'inverse de l'ouvrier qui, par goût, choisit le marbre, le poète, par le choix de sa méthode et de ses mots, crée un marbre¹⁴.

À travers les qualités attribuées à la sculpture de Giacometti, Cocteau se serait non seulement concocté un autoportrait crypté, doublant sa sentence d'une autoréférence, comme en inconscient du texte, il aurait aussi livré l'autoportrait de son écriture, de son style, tel que Genet le nomme. Légèreté marmoréenne : Cocteau, étonné, aurait lu, reconnu dans l'œuvre du sculpteur le portrait de sa phrase, l'empreinte de sa griffe. Il s'empressa, dans son journal, de la doubler.

LES ARTS DU PARADOXE

Quant au nom, remarquons que Giacometti est nommé dans *Opium* sans aucune présentation, sans son prénom. Pour Cocteau — et pour quelques *happy few* —, le sculpteur porte déjà *un nom*. Au même titre qu'Uccello, Corot, Picasso. Prospecteur de nouveauté, de nouveaux noms, Cocteau confirme ainsi, dès 1930, la reconnaissance officielle de Giacometti en tant qu'artiste accompli, du moins en tant que nom reçu.

Quant à l'œuvre même, la lecture de Cocteau insiste sur une opération décisive pour sa compréhension. Il s'agit de la mutation de la solidité en légèreté. La passion de Cocteau pour les paradoxes et la transmutation des apparences trouve alors une adéquate application. Cependant, les sculptures de Giacometti, dites « si solides, si légères », ne se définissent pas par un aller et retour réversible du solide au léger, du léger au solide. Un vecteur oriente la matière, conséquent avec la démarche d'*Opium* qui suscite principalement un reflux de légèreté. En dépit de sa vitesse immobile, l'opiomane est de marbre : bientôt désintoxiqué, il jette un appel d'air. Giacometti a matérialisé pour lui cette métamorphose : le dur devient léger.

Si la neige conserve par pétrification la trace légère, inversement cette trace allège la matière sculptée. Cocteau, dont les récents essais sculpturaux consistaient alors à « dessiner dans l'espace avec le laiton neigeux des débouffe-pipe¹⁵ »

14. Jean Genet, *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 65. Les hasards éditoriaux ajoutent au recoupement textuel : cet article a d'abord été publié dans la revue bruxelloise *Empreintes*!

15. Jean Cocteau, *Poésie critique I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 157.

des structures ajourées, n'admire les pièces de Giacometti qu'à la condition d'y lire le mouvement inverse de la pétrification, que si le minéral s'allège, s'aère, se décompresse.

Cette instabilité, cette mutabilité de la forme sont nécessaires à Cocteau : la matière nouée et pleine de la statue, par exemple, lui serait insupportable, et signe de mort. Le buste meurtrier d'*Opéra*, à cause des « propriétés mystérieuses du marbre¹⁶ », déplie ses lignes, ses contours, pour traverser la ville, étrangler le dormeur, puis reprendre sa forme. Ce moment de la fermeture de la forme heurte Cocteau : il s'emploie à dénouer les nœuds et à ne nouer les formes qu'en conservant leur ouverture, qu'en y intégrant un blanc, un vide. C'est ce creux au cœur de la forme qui constitue la marque, l'empreinte si précieuse, à la fois trace de l'artiste et signature de l'inconnu.

Sans que cette description de l'esthétique de Cocteau s'applique directement au travail plastique du Giacometti de 1928-1930, elle peut éclairer sa démarche d'alors, à partir de certaines affinités esthétiques propres à la période post-cubiste, alors que Cocteau s'installe dans un étrange néo-classicisme et que Giacometti est à la veille de passer au surréalisme.

LA NEIGE DE GIACOMETTI

Or, un des tout premiers textes publiés par le sculpteur dans *le Surréalisme au service de la Révolution*, en 1933, le célèbre « Hier, sables mouvants », son premier texte autobiographique et fantasmatique, comporte un long passage consacré à la neige. Après avoir évoqué une importante caverne découverte dans un roc où, enfant, il se blottissait, Giacometti raconte :

À la fin de la même époque, j'attendais la neige avec impatience. Je ne fus pas tranquille jusqu'au jour où j'estimai qu'il y en avait assez — et je l'estimai à maintes reprises trop tôt — pour me rendre, seul, portant un sac et armé d'un bâton pointu, dans un pré à quelque distance du village (il s'agissait d'un travail secret). Là, j'essayais de creuser un trou juste assez grand pour y pénétrer¹⁷.

Plusieurs ont souligné les liens existant entre l'atelier du sculpteur, son antre parisien auquel il resta si attaché, et cet espace creux vécu et imaginé dans l'enfance. Le plâtre

16. Jean Cocteau, « Le buste », *Opéra* [1927], « Le livre de poche », n° 2013, 1959, p. 59.

17. Alberto Giacometti, « Hier, sables mouvants » [1933], *Écrits*, p. 8.

évoquait-il sous ses doigts cette matière blanche qu'il avait désiré marquer et où il avait rêvé de se faire un nid ? Déjà dans les années vingt, Giacometti considère ses œuvres comme des échecs. Il faut donc éviter de penser que ses plaques de plâtre creusées aient pu constituer de quelque façon que ce soit les recreations euphorisantes d'un espace perdu. On découvre cependant que l'image du traçage dans la neige n'était pas si gratuite et que l'interprétation métaphorique d'*Opium* n'était pas que pur investissement d'une mythologie personnelle.

Alors que, pour Cocteau, l'expérience de l'évidement de la forme semble euphorique, remarquons qu'au contraire Giacometti éprouve déjà, à cette époque, la dure angoisse de voir ses figures se réduire sous ses doigts, ne pouvant « entreprendre de sculpter une tête sans la voir s'amincir en une plaque lisse et sans épaisseur¹⁸ ». Voilà le poète et le sculpteur nettement départagés.

Malgré que la critique de Cocteau agisse comme art poétique déguisé, autoportrait masqué et signature rhétorique, la formule d'*Opium* insiste avec justesse sur l'aspect paradoxal des sculptures de Giacometti. Certes, les métaphores utilisées paraîtront caduques : la légèreté des personnages de bronze de Giacometti ne suggère ni la ténuité des flocons ni le souvenir aérien du vol. De même, leur fragilité n'évoque ni la réceptivité ni la friabilité d'un bloc de neige, leur apparence n'a rien de la fugacité ni de la volatilité de l'ange ou de l'oiseau. En ce sens, Cocteau a radicalement tiré à lui ce qu'il a vu.

Pourtant, les œuvres de Giacometti manifestent toujours une certaine légèreté, associée il est vrai à une indéniable sensation de poids. De même, leur fragilité est compensée par une densité intérieure et une impression de force contenue. Alléger le bronze constitue une des tâches de Giacometti. Cocteau l'a vu, creusant le plâtre, annoncer cet allègement.

L'ÉCRIT D'AIR

La tension entre la solidité et la légèreté, notée par Cocteau, lors d'une rencontre littéraire sans suite¹⁹, marque déjà les commencements de Giacometti. Cocteau, qui a ouvert la longue liste des poètes ayant si prolifiquement commenté l'œuvre du sculpteur, a eu, d'emblée, en un bref oracle poétique,

18. Jacques Dupin, « La réalité impossible », dans *Alberto Giacometti*, Maeght, « Archives », 1978, p. 34.

19. Giacometti a toutefois été du cercle d'amis de Cocteau. Lord évoque « *The intimacy of men like Cocteau, Bérard, Frank and Crevel* » (James Lord, *Giacometti, a Biography*, p. 125).

la justesse d'affirmer de manière décisive la puissante fragilité transparaissant alors à travers la plaque de plâtre.

À propos de l'écrit d'art, la courte note de Cocteau confirme que toute critique est d'abord écriture, qu'elle se fonde toujours sur un agencement thématique et métaphorique, que sa structuration syntaxique est significative, de même que ses effets sonores. Toute interprétation ne peut se faire qu'à partir du système symbolique et thématique de son auteur, à travers une écriture.

De la critique indirecte de Cocteau, la note d'*Opium* réalise en concentré un fonctionnement type. Paraissant ouvrir une description (« des sculptures si solides »), le texte dévie aussitôt — juste au moment de décrire — dans le paradoxe (solidité *et* légèreté). Le recours à la métaphore (« qu'on dirait ») intervient afin de réduire le paradoxe (la neige est à la fois solide et légère), mais il a aussi pour effet de lancer le défilement métaphorique (neige) et allégorique (empreintes, oiseau) qui constitue l'équivalent — indirectement critique — de l'œuvre. La position de Cocteau consiste ainsi à assumer et à approfondir la fonction d'écriture du texte critique : en refusant l'adéquation descriptive, l'écrit d'art effectue non pas un redoublement, une doublure, mais une sorte de recouvrement de l'objet commenté, par des mécanismes de superposition. L'équivalent ainsi produit constitue davantage une œuvre de fiction qu'un texte critique, appartenant de ce fait plutôt au travail littéraire du poète qu'à la bibliographie critique de l'artiste.

Le moment d'écriture, le choix de l'artiste et celui de l'œuvre sont dès lors extrêmement significatifs. Le commentaire de Giacometti occupe une place précise dans l'espace autobiographique ouvert par Cocteau et lui sert davantage de lieu de projection que de terrain critique. Il peut paraître étonnant qu'un tel investissement subjectif, qu'une telle opération de fiction, avec ce qu'elle comporte de choix réducteur (ici le refus de tout titre, de la figuration suggérée), réussisse à jeter des lumières sur l'objet visé. À moins de postuler que l'acceptation de la part autobiographique, fantastique et fictive de toute critique n'assure la supériorité de la critique indirecte sur toute autre. Du moins sa radicale différence. Tout écrit d'art ne peut que décoller de son objet.